

- 17) Ernst Ludwig Waeltnier, Aspekte zum Neoklassizismus Strawinskys. Schlußrhythmus, Thema und Grundriß im Finale des Bläser-Oktetts 1923, in: Kgr.-Ber. Bonn 1970, hrsg. von Carl Dahlhaus etc., Kassel etc., o.J. S. 268.
- 18) Strawinsky, Gespräche mit Robert Craft, a.a.O., S. 173.
- 19) Strawinsky, Mein Leben, a.a.O., S. 107.
- 20) Strawinsky, A Quintet of Dialogues, a.a.O., S. 7f.
- 21) Ebda., S. 16.
- 22) Igor Strawinsky, Musikalische Poetik, Mainz 1949, S. 47.
- 23) Igor Strawinsky and Robert Craft, Dialogues and A Diary, London 1968, S. 45.
- 24) Strawinsky, Themes and Episodes, a.a.O., S. 40.
- 25) Rudolf Stephan, Neue Musik. Versuch einer kritischen Einführung, Göttingen ²/1958, S. 29.
- 26) Vgl. Herbert Eimert, Strawinskys Dumbarton Oaks, in: Melos 14 (1946/47), S. 248.
- 27) Strawinsky, Themes and Episodes, a.a.O., S. 40.
- 28) Stephan, a.a.O., S. 28.
- 29) Wolfgang Burde, Strawinsky. Monographie, München-Mainz 1982, S. 404.
- 30) Ernst Ludwig Waeltnier, Strawinskys musikgeschichtliche Vorstellungen, in: Zwischen Tradition und Fortschritt. Über das musikalische Geschichtsbewußtsein, hrsg. v. Rudolf Stephan (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt 13), Mainz 1973, S. 128.
- 31) Strawinsky, Gespräche mit Robert Craft, a.a.O., S. 191.
- 32) Ebda.

Jaroslav Jiránek:

SWJATOSLAW RICHTERS BEITRAG ZUR BACH-REZEPTION DER GEGENWART

Theoretische Reflexion seiner Interpretation des Wohltemperierten Klaviers

Um den schöpferischen Beitrag Swjatoslaw Richters für die ästhetische Vergegenwärtigung von Bachs Werk richtig einschätzen zu können (aus zeitlichen Gründen beschränken wir uns nur auf den 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers in der Koproduktionseinspielung der DGG und der Melodija), müssen wir vorerst auf zwei theoretische Grundfragen näher eingehen: 1. warum und wie ist ästhetische Vergegenwärtigung Alter Musik überhaupt möglich und was für einen Wert und Sinn hat sie, 2. wie kommt es, daß gerade J.S. Bachs Werk eine so außerordentliche Fähigkeit zur Transzendenz aus der eigenen Lebenszeit des Meisters in unsere Gegenwart ausweist.

Zum ersten Punkt: Jede ästhetische Vergegenwärtigung Alter Musik wird von zwei Gesetzmäßigkeiten der Subjekt-Objekt-Dialektik beherrscht, und zwar der erkenntnistheoretischen und der axiologischen. Da die Musik, wie jedes andere Zeichensystem, der semio-

tischen Gesetzmäßigkeit des Referenzdreiecks unterliegt, ist die inhaltliche Botschaft Alter Musik notwendig beschränkt durch die Grenzen noetischen Verstehens dieser Botschaft durch den Menschen unserer Zeit. Und der potentielle Wert Alter Musik muß notwendig sein historisch realisiertes Maß übersteigen, damit auch die heutige Gesellschaft in ihr die Fähigkeit, irgendwelche realen künstlerisch-gesellschaftlichen Funktionen der Gegenwart zu erfüllen, für sich entdecken kann. Beide Grenzen, die des noetischen Verstehens wie auch diejenige des Wertes, sind nicht metaphysisch starr, weil ihre objektive Gegebenheit durch die Einheit des historisch schon Realisierten und des potentiell erst Realisierbaren gebildet wird. Auf Entdeckungen dieses zweiten Poles beruht die unveräußerliche schöpferische Mission von Interpreten der Gegenwart.

Zum zweiten Punkt: Die scheinbare "Überzeitlichkeit" von Bachs Werk ist nicht etwa durch dessen angebliche Fähigkeit gegeben, sich über die zeitliche Begrenztheit seiner eigenen Umwelt zu erheben und sich vor ihr in irgendeine abstrakte Welt der eigenen genialen Einbildungskraft zu verschließen, sondern sie ist im Gegenteil dadurch gegeben, wie tief es sich in seiner Lebenszeit zu verwurzeln fertiggebracht hat, eine vom vergangenen in das zukünftige Zeitalter merkwürdig gespreizte Zeit. Das Zeitalter der sogenannten absoluten Monarchien war eine kuriose Klassensymbiose des Monarchen als Spitze des Feudalsystems mit prosperierenden Städten, deren Bürger noch keine politischen Rechte hatten, denen aber in Anbetracht ihrer wachsenden ökonomischen Macht die Zukunft gehörte, und nicht den Lehnsherren. Die antagonistischen Gegensätze dieser labilen Klassensymbiose wurden zur Quelle einer gewaltigen Dynamik der gesellschaftlichen Entwicklung, die im Streit zwischen Glauben und Verstand, Religiosität und Aufklärung, herrischer Erhabenheit und plebejischer Volkstümllichkeit ihren Ausdruck fand. In verschiedenen Ländern verlief dieser Prozeß ungleichmäßig, in Deutschland zu Bachs Zeit unter anderem auch als Zwist zwischen altlutherischer und pietistischer Anschauung.

Am wichtigsten war allerdings, was und wie daraus Bachs Genie zu schöpfen wußte. Er war ein großer "homo faber", dem an Kunstfertigkeit früherer Zeiten wie auch seiner eigenen nichts fehlte, der dank der musikalischen Wurzeln seiner Herkunft sich die Errungenschaften der deutschen Musiküberlieferung vollkommen aneignete, aber auch für die aktuellen Anregungen von Musikkulturen anderer Länder, Italiens und Frankreichs, sich nicht unzugänglich zeigte, weil er ein großer Synthetiker war. Es machte ihm keine Schwierigkeiten, mit seiner einheitlichen Musiksprache sowohl dem "religiösen" als auch dem "profanen" Ton der zeitgemäßen Mentalität gerecht zu werden. Er war gleich stark im vokalen Schaffen seiner Kirchenkantaten, wie im instrumentalen seiner Orgel- und Klavierwerke, seiner Solosonaten, Tanzsuiten und im Concerto grosso. Und er vermochte ebensogut, in den Arien der Kantaten seiner Weimarer Zeit das neue, in die Zukunft weisende Element der Liedhaftigkeit in ihrer menschlich zugänglichen Dimension und in ihrem seelischen Einfühlen zur Geltung zu bringen, wie er es verstand, moderne, charakteristisch ausdrucksvolle Themen seiner instrumentalen Fugen in durch Weisheit vergangener Zeitalter bewährte tektonische Ordnungen einzuverleiben. Vielleicht hat er wegen seiner Meisterschaft im Verschmelzen zur Einheit äußerster Gegensätze seiner Zeit auch an dem Paar Präludium und Fuge so viel Gefallen gefunden. Aber die Grenzlinie des Affektwechsels führt er mitunter auch innerhalb eines der beiden Segmente des Paares. Er war einer der größten Meister der künstlerischen Realisierung der ästhetischen "Affektenlehre" seiner Zeit, eben durch seine geniale Fähigkeit der Gedankenkonzentration und der Ausdruckshomogenität seiner Kompositionen.

Richter hat Bachs künstlerischen Stil wahrlich tief begriffen. In seiner Wiedergabe kommt der Einheitsablauf von Bachs Kompositionen überzeugend zur Geltung, weil Richter konsequent die flächenartige Konzeption von Tempo und Dynamik einhält (d.h. nirgends

neigt er zu ihrer Sonderung im Detail). Das entspricht der Beschaffenheit von Bachs Instrumenten - Orgel und Cembalo, die der Komponist auch als Spieler meisterhaft beherrschte. Aber Bach war in seiner Zeit auch ein sehr erfahrener Akustiker, der die Ausdrucksmöglichkeiten dieser Tasteninstrumente sehr gut kannte und maximal ausnützte. Richter respektiert das in vollem Maße. Er trachtet mitunter sogar, klanglich sich dem Cembalo anzupassen, aber das ist nicht entscheidend, denn er spielt ja auf einem modernen Hammerflügel, dessen Klangfarbe sich nicht in Abrede stellen läßt, und Richter zögert nicht, nötigenfalls auch dessen Akzentmöglichkeiten auszunützen, Möglichkeiten, die dem Cembalo fehlen und die gewiß auch Bach - der kühne Neuerer und Bekenner des Fortschrittes - heute nicht ablehnen würde. Für den Stil wesentlich ist jedoch die von Richter respektierte flächenartige Konzeption von Tempo und Dynamik.

Sie ist wesentlich aus folgendem, ästhetisch schon angedeutetem Grund: Bach führte neue originelle Elemente auch in die Affektästhetik ein, indem er es geschafft hat, den verlangten Affekt direkt in die Themen seiner Fugen zu kondensieren. Diese Themen wurden dadurch zum Kern des entsprechenden Affekts, dessen flächenmäßige Entfaltung durch die überlieferte Technik zum Einheitsablauf nicht nur des Aufbaues, sondern auch des entsprechenden Affektausdrucks der ganzen Komposition führte.

Richter respektiert das alles und bringt zur vollen Geltung auch jene charakteristische Polarität des Religiösen und Profanen, Erhabenen und Plebejischen, rationalistisch Universalistischen und auf das Maß des irdischen Menschen Individualisierten.

Als typisches Beispiel barock universalistischen Empfindens, vermittelt durch die Rückkehr zur alten Religiosität der vokalen Polyphonie, kann Richters Darbietung der fünfstimmigen Fuge cis-Moll, der vierstimmigen Fuge f-Moll und der fünfstimmigen Fuge b-Moll dienen. Universalistische Vorstellungen irgendeiner paradiesischen, himmlisch abstrakten Musik, deren Tradition vielleicht bis in die pythagoreische Mystik der Sphärenmusik reicht, ruft suggestiv Richters Auffassung des Präludiums cis-Moll, der Fuge es-Moll, des Präludiums f-Moll, der Fuge As-Dur, der Präludien b-Moll, H-Dur und h-Moll hervor. Die jenem Zeitalter eigene universalistische Auffassung der kosmischen und der Naturkräfte als metaphysisches Element bringt uns wieder Richters Erfassen der Präludien fis-Moll und G-Dur nahe, besonders sein rasendes Präludium c-Moll. Durch barocke Zeremonialität und Erhabenheit zeichnet sich Richters Wiedergabe der Präludien Es-Dur und es-Moll aus, durch aristokratischen Sinn für Maß und Zurückhaltung im Ausdruck das Präludium Cis-Dur. Als geradezu klassisches Beispiel von Richters Sinn für barocke, abstrakt aufgeklärte Verstandeswahrheit und zeitgemäße Vision der Vollkommenheit kann seine Konzeption des einleitenden Präludiums und der Fuge C-Dur dienen, die mit einer ungewohnten, maximal sachlichen Zurückhaltung dargeboten werden. Hierher gehören weiter die Fuge fis-Moll, die den Eindruck "gelehrter Musik" auch durch die verborgene Polyphonie ihres Themas hervorruft, die meditative Aufführung des Präludiums g-Moll und die kontemplative Wiedergabe der Fuge gis-Moll.

Der andere Pol der Bachschen Musik mit deutlichen Anklängen einer zukünftigen Individualisierung des Ausdrucks spiegelt sich wieder in Richters leuchtend melodischer Wiedergabe des Präludiums E-Dur, der Aufführung von Präludium und Fuge Fis-Dur und A-Dur, die geradezu prophetisch das zukünftige ästhetische Ideal der klassischen volksmäßigen Schlichtheit anzeigen. Die Inspiration durch zeitgemäße weltliche Tanzanklänge verleugnen nicht die Aufführungen der Fugen in c-Moll, Cis-Dur, Es-Dur, E-Dur, G-Dur und des Präludiums in As-Dur. Einen Anlauf zum modern individualisierten Gefühlsausdruck bringt Richters Interpretation der Fugen g-Moll, H-Dur und der abschließenden Fuge h-Moll.

Interessant ist auch die Dramaturgie von Richters Interpretation der behandelten Bachschen Polarität. Bei acht Paaren modelliert Richter diese Polarität durch äußeren Kontrast von Präludium und Fuge, die jedesmal zum einander entgegengesetzten Pol stilisiert werden. Es sind der Reihe nach die Präludien und Fugen c-Moll, Cis-Dur, Es-Dur, G-Dur, g-Moll, As-Dur, H-Dur und h-Moll. In zwei Fällen durchläuft die Polarisations-scheide innen: Das Präludium e-Moll baut Richter aus zwei kontrastierenden Teilen auf, aus dem spirituell entmaterialisierten ersten Teil und aus dem elementar stürmischen toccatenhaften zweiten Teil, in dessen Geiste die ganze Fuge fortgesetzt ist, so miteinander einen großen polar entgegengesetzten Bereich bildend, in der Art einer ungebundenen Phrenesie. Von der anderen Seite her knüpft die Fuge A-Dur an den klaren und volksmäßig schlichten Ton des Präludiums an und erst vor dem Abschluß erklingt ein kurzer, doch scharf kontrastierender Abschnitt von typisch barockem, orgelartig lastendem Ausdruck.

In einigen Fällen geht Richter auf die innere Polarisation der Präludien und Fugen auf die Weise ein, daß er Klangmaterial, welches durch seinen natürlichen Intonationscharakter zu einem bestimmten der beiden Pole inkliniert, aus den Intonationspositionen des gegensätzlichen Poles dynamisiert. So steht es mit den Präludien und Fugen in F-Dur und a-Moll, wo das expressiv ziemlich individualisierte Klangmaterial durch barock universalistische Auffassung gebunden wird, oder mit den Präludien und Fugen D-Dur, d-Moll und B-Dur, wo ihre gegensätzliche Beschaffenheit durch moderne Auffassung des barock universalistischen Ideals nivelliert wird. Dem sind wir übrigens schon beim ersten Paar Präludium und Fuge in C-Dur begegnet, welches im Geiste des barock abstrakten Verstandeskults gleichartig interpretiert wurde. Diesem Verfahren, bei dem Richter ganze vereinigte Paare kontrastierend gegeneinander ausspielt, begegnen wir übrigens nicht selten. Während er jedoch nur die Präludien und Fugen E-Dur und Fis-Dur dem volksmäßigen Pol zuweist, verbleibt die Mehrheit der einpolig aufgefaßten Paare - Präludien und Fugen C-Dur, es-Moll, f-Moll, fis-Moll, gis-Moll und b-Moll, um wenigstens die markantesten Beispiele anzuführen - im Geiste des barocken Universalismus.

In einer Sache leugnet Richter nicht seinen Taufschein als Künstler des 20. Jahrhunderts. Bachs erneuernde Errungenschaft charakteristischer Themen erforderte die Anwendung von verschiedenen gegeneinander kontrastierenden Ausdrucksmitteln. Das psychologische Maß des Kontrastes hat sich aber im Zeitabstand von zwei bis drei Jahrhunderten durchgreifend verändert, ebenso wie das psychologische Tempomaß im Verhältnis zum gehetzten Lebensstil des zeitgenössischen Menschen. Während Richter die bereits erwähnte Flächigkeit im Stil des dynamischen und des Tempoaufbaues der Bachschen Kompositionen bewahrte, hat er sie durch Steigerung der dynamischen und Tempokontraste selbst auf das Maß der psychologischen Wirksamkeit von heute aktualisiert.

Aus der Gesamtanalyse geht jedoch hervor, daß in Richters Interpretationskonzeption eher der Pol Bachs als größtem Synthetiker der Vergangenheit gegenüber dem Wegbereiter der Zukunft überwiegt. Der berühmte Sowjetpianist, der in der Wiedergabe von Bachs modernem Rückhall - der Präludien und Fugen von Schostakowitsch - die bunteste Ausdruckspalette von meditativen Bereichen bis zu den ausschweifendsten Orgien des Klavierklanges und der virtuosen Brillanz zu entfalten vermochte, hat sich in der Aufführung von Bachs "Altem Testament" die strengste Reserve auferlegt und hat sich in neuer Gestalt als Pianist-Philosoph vorgestellt, der sich auf möglichst authentische Auslegung des Vermächtnisses des großen Musikdenkers des 18. Jahrhunderts einstellt. Aber - durch die Dialektik der Sache - vielleicht beruht gerade darin auch Richters Beitrag im Aktualisieren von Bachs Werk, denn was kann für unsere heutige modern unruhige und nervöse,

mitunter direkt an einen hektischen Lebensstil grenzende Zeit anziehender und begehrenswerter sein als die ruhige Sicherheit, jenes "centrum securitatis", die Bachs Musik aus sich heraus geradezu ausstrahlt.

Manfred Schuler:

BACH IN DER POPULARMUSIK

Das Thema "Bach in der Popularmusik" setzt voraus, daß man zunächst einmal Einverständnis darüber herstellt, was unter Popularmusik zu verstehen sei. Einigen wir uns auf eine Begriffsbestimmung, wie sie besonders in der musikpädagogischen Literatur gängig ist. Danach meint der Begriff Popularmusik jede Art populärer Musik von der Folklore, Tanzmusik, dem Schlager bis hin zu den verschiedensten Ausprägungen afro-amerikanischer Musik. Daß ein solches Begriffsverständnis - weil überfrachtet - unscharf ist, liegt auf der Hand, braucht uns hier aber nicht zu kümmern. Immerhin lassen sich Charakteristika feststellen, die mehr oder weniger allen Arten der Popularmusik eigen sind. So versteht sich Popularmusik grundsätzlich nicht als Bildungs- oder Kunstmusik; sie erhebt keinen Bildungsanspruch, ja häufig nimmt sie zur Bildungsmusik bewußt eine antagonistische Position ein. Folglich bedarf der Hörer, um Popularmusik zu verstehen, auch nicht ästhetischer Kategorien der Kunstmusik. Ein weiteres Charakteristikum der Popularmusik ist darin zu sehen, daß diese Musik den Hörer in erster Linie unterhalten möchte. Die Funktion also, nicht die Ästhetik steht im Vordergrund.

Das erstgenannte Charakteristikum scheint unser Thema "Bach in der Popularmusik" ad absurdum zu führen; denn welchen Sinn macht es, die Musik Bachs - also Kunstmusik - in Verbindung mit einer Musik zu bringen, die sich dem Bildungs- und Kunstanspruch verweigert? Genau diese Frage wird unsere Betrachtung wie ein roter Faden durchziehen.

Der zeitliche Rahmen, der mir gesetzt ist, zwingt bei der Fülle und Vielfalt des vorliegenden musikalischen Materials zur Beschränkung. Deshalb wird man auch eine detaillierte Behandlung des Themas nicht erwarten können.

Eingang in die Popularmusik unserer Zeit fand Bach offensichtlich über den Jazz. Bereits 1937 spielten der Gitarrist Django Reinhardt und die Jazzgeiger Eddie South und Stéphane Grappelly unter dem Titel "Interprétation Swing du Premier Mouvement du Concerto en Ré Mineur de Jean-Sébastien Bach" und "Improvisation sur le Premier Mouvement du Concerto en Ré Mineur de Jean-Sébastien Bach" zwei Stücke ein¹, die Zeugnis schöpferischer Beschäftigung mit Bach ablegen. Die erste Aufnahme ist, wie schon der Titel andeutet, eine Bearbeitung: Die drei Jazzmusiker entnahmen dem ersten Satz des Konzerts für zwei Violinen und Orchester in d-Moll (BWV 1043) die Takte 1-30, übertrugen sie in das Jazzidiom (d.h. sie ersetzten das Orchester durch eine Gitarre, vereinfachten die musikalische Faktur und brachten in den Rhythmus swing), wiederholten den Abschnitt und fügten die Schlußтакты 85-88 der Vorlage hinzu. Die zweite Aufnahme beginnt wiederum mit einer (wenngleich etwas freieren) Jazz-Bearbeitung der Takte 1-30, in der Folge wird über diesen Abschnitt improvisiert. An den beiden Einspielungen kann man schon Verfahrensweisen erkennen, derer sich später die Popularmusik bei der Aneignung der Musik Bachs bedient. Da wird zum einen dem Bachschen Werk ein Teil entnommen und klanglich und rhythmisch der Popularmusik angeglichen, ein Verfahren, das man Adaptation zu nennen pflegt. Ein anderes Verfahren besteht darin, Ausschnitte aus